

دلالات الشكل البصري

في الشعر العربي الحديث

كريم شغيدل*

شاعر وكاتب عراقي

كان المجال البصري مهماً إلى حد ما - من لدن الدراسات النقدية، القديمة منها والحديثة، ويمكن أن نرد ذلك إلى أسباب بنيوية (بنية وتاريخاً) إذ تعد الكتابة، التي هي محور الخطاب البصري، فعلاً لاحقاً لإنشاد الشعر السائد، فضلاً عن جاهزية الفضاء البصري للشعر العربي، ويرجح أن يكوالفلسفة) بهذه الكيفية تم في فترة متأخرة زمنياً على إنتاج أغلب النصوص (((1) بمعنى أن الشاعر لم يحتسب للتوزيع البصري وما سيكون عليه النص بوصفه منجزاً قرائياً / مرثياً، فمن الثابت أن الشعر ذو طابع إنشادي، وعلاقة المتلقي به علاقة سمعية، فالوقفات التي رسم في ضوئها (بيت الشعر) كتابة هي في الأصل وقفات سمعية ((... وهكذا يصبح الاشتغال الفضائي المذكور من اجتهاد الناسخين والكتابة، وتبعاً لذلك فهو خلو من أية قصدية أو أي بعد دلالي خاص ((... (2) وإن افترضنا وجود قصدية ما، فهي قصدية مشاعة لم تنتج خصائص أسلوبية معينة، وينطبق هذا على الأشكال الشعرية الأخرى، المسمط والقواديسي والموشح، أما الأشكال التي كانت تنطوي على قصدية بصرية، كالقلب والتفصيل والتختيم، فيصرف النظر عن خواصها المنفعية (الإخوانية) لم يكتب لها الشيوخ، ولم يردنا منها سوى نماذج متأخرة نسبياً، وقليلة في آن، وهي أشكال يمكن عدّها جزءاً من التطور الشكلاني الذي يخضع للمتغيرات العامة، ذلك أن ((القوانين التاريخية لتطور الفن تعمل على وفق القوانين التاريخية لتطور المجتمع)) (3).

تتخذ العلاقة ما بين الشعر والرسم، عبر التاريخ، مسارات متفرعة، يمكن إجمالها على النحو الآتي :

المسار الأول : وظيفي/تقني (صيرورة بنيوية) يخص الإفادة من وظيفة الرسم وتقنياته في تشكيل الوحدات النصية، بناء على ما نشأت عليه الفنون من تأثيرات متبادلة، منذ أقدم العصور، وانطلاقاً من ماهيتي الشعر والرسم وطبيعة تشكل بنيتها ((ولعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بالشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيمونديس ... التي يقول فيها: «يُعتبر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت (((4) وإذ لا ننفي كون (الصورة الشعرية) تقنية أساسية من أصل النسيج الشعري مع أنها تنتمي من حيث الأداء

وطبيعة التشكل ومصدره (المخيلة) إلى كيفية الأداء التمثيلي للرسم، نؤكد على جزئية الشعر بالنسبة إلى كلية التصوير، فالشعر كما يقول الجاحظ (رب من النسج وجنس من التصوير) (5) مع الأخذ بعين الاعتبار: أولوية الصورة على الرمز (الكتابة التصويرية) وأولوية الفعل البصري على الفعل السمعي غريزيا، وتاريخيا (رسومات البدائية في الكهوف) وأولوية الخامات التشكيلية على الشعرية (خامات الطبيعة التي تتشكل تلقائيا وبالمصادفة لتنتج أشه كالألوان التمثيلية) وأولوية الإشارة على اللغة، فضلا عن أولوية اللغة الاجتماعية على اللغة الأدبية، بصرف النظر عن أولوية الشفاهي في إطار اللسانيات، نخلص من هذا إلى أن تصويرة الشعر هي محاكاة لسانية لتقنيات التخييل التشكيلي، وهي محاكاة ضاربة في القدم، تعود على الأرجح إلى بداية الغنائية - إن صح التعبير - بعد نفاذ الغايات الموضوعية للشعر (الأناشيد، الشعائر، الأساطير) مما جعل التوازي بين فني الشعر والرسم حقيقة قائمة، عبر كم هائل من التراث الشعري في التاريخ الإنساني، وهذا المسار الذي يمكن وصفه بـ "المسار اللساني" تنفرع عنه مسارات قصدية لاحقة، من أقدمها ما يمكن أن يعد ظاهرة موضوعية، ونعني به محاكاة أو وصف أثر معين واتخاذ موضوعا شعريا "فالشعر يستزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة" (6) ففي الشعر الحديث كما في الشعر القديم نماذج شعرية تحاكي آثارا فنية مشهورة (رسوما أو منحوتات) يستعرضها د. عبد الغفار مكاوي في كتابه "قصيدة وصورة" (7) وقد استثمر عدد من الشعراء المعاصرين فعل الرسم ودلالاته بمستويات متعددة بمثابة صيغة سردية للأداء الشعري، وحاكى عدد آخر منهم تقنيات اللون والظل والضوء بقصدية واعية لرسم لوحة شعرية بالكلمات، وذهب آخرون إلى محاكاة أساليب الاتجاهات الحديثة في الرسم، كالإنطباعية والسريالية والتعكيبية وغيرها.

المسار الثاني: ويمكن وصفه بـ "المسار الميتالساني" وهو من أشد الاتجاهات الشعرية الجديدة إثارة للجدل، ويعني بإنشاء بصرية وتنافذ أجناسي بين فني الشعر والرسم، وعادة ما ينطوي على مقصديات فنية وفلسفية، أو أيديولوجية - على وجه الدقة - وهذا المسار يتفرع بدوره إلى محاور عدة، فإما أن يكون صوريا خالصا، أي أن تحل الصورة بدلا عن الكلمة وتتركب الأشكال عن الجمل بتنوعات أيقونية، كما في تجربة الشاعر ناصر مؤنس الذي نفذ مجموعته تعاويد للأرواح الخربة وهزائم "بطريقة الكرافيك، معولا على الطاقة التصويرية للحرف العربي وإيجاءاته التصويرية، وأما أن تكون مزيجا دلاليا من

الصورة واللغة، بطريقة مركبة كما في تجربة د. كمال أبو ديب أو طريقة منفصلة، أي أن تكون الصور بمثابة الأجزاء (الجميل) المتممة للغة النص، كما في تجارب متعددة، وفضلا عن هذه التداخلات، ثمة تداخل من نوع مستقل يبني على إيجاد عناصر فضائية للنص من خلال الخط، يعول به على فكرة اشتراك عين المتلقي بحركة واتجاه خط اليد وتكريس أسلوب خطي معين بمثابة دال نفسي أو أيديولوجي أو ما إلى ذلك، كتجربة الشاعر المغربي محمد الطوي وتعد تجربة الشعراء المغاربة، الأكثر شهرة واتساعا في هذا المجال، إذ تحولت إلى ظاهرة ذات مهيمنات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر، ويمكن عدّها تجربة مركبة تنطلق أيديولوجيا من فكرة تكريس الهوية، وذلك من خلال ما ينطوي عليه الخط المغربي من أبعاد تاريخية (سايكلوجيا واجتماعيا-جماليا وفكريا) ومركبتها تكمن في كونها عولت على اللغة (الفضاء النصي) والخط (الفضاء البصري) والصورة (الفضاء الصوري) أو ما تنتجه الكتل الخطية من أيقونات ذات ملامح (باتجاه مدلول مشترك، فضلا عن أنها تجربة متكاملة أحيطت بسقف نظري واسع (8) يسوغ وجودها جماليا وأيديولوجيا، وقد يقوم الشاعر بعملية الإنجاز النصي والإنجاز الخطي (الرأسم) يعهد لخطاط أو رسام بتنفيذ نصه، وهنا قد يقترح المنفذ قراءة صورية للنص، مشاركا في المدلول أو متمما مدلول النص، وقد ينفذ حسب، المقترح الفضائي للشاعر، مع ذلك تظل الدراسة الأسلوبية لهذا النوع منشطرة بين أسلوب الشاعر وأسلوب الخطاط، سيما وأن الخط فن مستقل، وللخطاط مهيمناته الأسلوبية، كما للشاعر.

تقترح بعض التجارب مقصديات أخرى، أو أشكالا مستنبطة من التراث، كاتخاذ هيئة المخطوطات العربية القديمة إطارا بصريا لفكرة كتاب وليست قصيدة، ككتاب أدونيس "أمس المكان الآن" بتقسيمه الصفحة على ثلاثة مستويات بصرية، (توزيعا وطباعة) متن وهامش وحاشية، وبقصيدة معلنة بدلالة العنوان الفرعي للكتاب "مخطوطة منسوبة إلى المتنبي"، أو اقتراح الفضاء الشكلي المفتوح للمخطوطة العربية، من محاكاة البنية الصورية للخط إلى الإشارة والطغراءات وغيرها، كما في تجربة "جوائز السنة الكبيسة" للشاعر العراقي "رعد عبد القادر" والتي تكاد أن تكون تجربة فريدة في الشعر العراقي المعاصر، وهي من التجارب ذات القصيدة الجزئية، إذ عهد الشاعر بتنفيذها خطيا إلى الشاعر "حكمت الحاج".

يلحق بهذه المسارات المتفرعة، مظاهر فضائية أخرى، قد لا يعول الشاعر إلا على مقصدياتها السمعية، بيد أنها تؤدي فعلا بصريا، يمكن الإحاطة به نقوليتعوي بل على دلالته، مثل توزيع الأسطر، توزيع مساحات السواد والبياض، علامات الترقيم، الفراغات المنقطه، وغير المنقطه، تقطيع

الكلمات أو الجمل، وغيرها مما يتضح دوره البصري سواء في قصيدة النثر أم في قصيدة التفعيلة أو في الشعر الحر عموماً وهذا هو ما عنيته -تحديداً- بالفضاء المهمل للنص العربي الذي ظل النقد إلى أمد طويل، يربأ عن جعله منبهاً بصرياً دالاً، حاسباً إياه منبهاً سمعياً، أكثر منه بصرياً، يؤدي وظيفة السكتات (النقط، الفوارز) أو ينبه إلى سياق (علامات الاستفهام والتعجب) بوصف الكتابة وسيطاً مجرداً لشفاهية الشعر أو سماعيته.

عرف الشعر بأنه فن زمني، لما يشغله من حيز زمني بحكم وظيفته السماعية، والرسم فن مكاني بحكم وظيفته البصرية، وقد التقى هذان الفنان عبر جذور ضاربة في القدم، لقرون عديدة -كما أسلفنا- من دون أن يتبادلا وظيفياً على صعيد التمثيل الفني، على الرغم من أن التمثيل الوظيفي/الاجتماعي/حاصلاً ما بين اللغة والصورة إبان ما يسمى مرحلة الكتابة الصورية (وهذا يعني أن اللغة عموماً، بوصفها نظاماً إشارياً، لها قابلية (التمثيل المكتسب، قبل مرحلة الكتابة أي أن اللغة اكتسبت وسيطاً بصرياً، لا لتعيين إشاريتها، بل لتعيين مدلولاتها) السيد المسميات لا التسميات) من دون وسيط إشاري حتى مرحلة الكتابة التي راحت تحاكي الإشارة الصوتية برموز بصرية، مع احتفاظ الكلمة المنطوقة والمرسومة والمكتوبة بقدرسيتهما و سحرتهما وأسطوريتها، كل في نظام مستقل بدرجات متفاوتة حسب المراحل التاريخية وطبيعة النظم السائدة و جدير بالذكر أن أية صورية لاحقة، أو أي فعل بصري لاحق تسلل بقصد أو من دون قصد عن طريق الكتابة، ماهو إلا مواجهة لمنطوية الأشكال، فالكتابة بذاتها شكل، له مرونة التحول خارج النمط، ويمكن أن تكون لها غاياتها الذاتية، ويمكن أن تكون لها بلاغتها وجماليتها وأعجازها على الرغم من أنها وسيط لتدوين الملفوظ، مثلما للغة بلاغتها وجماليتها وأعجازها وهي ليست أكثر من وسيط لفظي لاتصال الفكرة، لم نعتقد بأن اللغة غاية من غايات الشعر وليست مجرد وسيلة للتعبير بينما نربأ على الكتابة من أن تكون غاية من غايات النص المكتوب؟ خاصة بعد انحسار إنشادية الشعر، فإذا كنا لا نلتمس أية ميزات شكلية في كتابة النص العمودي، أصبحنا نطالع أساليب مختلفة في كتابة النص الحديث على مختلف أشكاله وأمطه، حتى من دون مقصديات بصرية واعية.

إن الكتابة بكونها شكلاً مرثياً، ماهي إلا فسيفساء مشكلة من حروف، شكل زخرفي منتظم، مركب من وحدات (أيقون) ينطوي على نفعية دلالية (لغوية) وهذا " الأيقون ينطوي حتماً على دلالة محايدة أو مستقلة عن المنفعية الأولى، تتحدد في ضوء مقصديتها وتعالقها الدلالي مع النص، علاقة النص بالكتابة، إذن هي علاقة "جسد". بمعنى آخر، إن النص الذي يكتفي بالوظيفة السماعية متمماً من خلال

ذلك معطياته الشعرية من دون الحاجة إلى حيز مكاني يحويه هو -بالضرورة- فرضية هلامية لجسد " فكل نص جسد، طالما أنه متأسس على بناء هيكلي، أو يتبنين بصريا بمرحلة لاحقة، والعلاقة الخطية هي علاقة حركية تعكس حركة يد الكاتب، ومن ثم حركة انتقال عين القارئ " فالكتابة مع أنها لا تمت بصلة إلى النظام الداخلي للغة -تستخدم كثيرا لتمثيل اللغة أو التعبير عنها، إذن لا يمكن إهمال الكتابة، بل يجب أن نلم بفوائدها وعيوبها ومخاطرها " (9) هنا لا بد من التأكيد على مقولة سوسير باستقلالية اللغة عن الكتابة فاللغة إذ لها تقليد ثابت محدد مستقل عن الكتابة " (10) ويمكن أن نوجز الأسباب التي أكسبت الكتابة أهمية (لاستحقها) بحسب تعبير سوسير وباستعارة بعض مفاهيمه مثل الوحدة الوهمية، أولوية الانطباع البصري " فضلا عن أسباب سوسير الأخرى ثمة أسباب أخرى أهمها أن الشعر أصبح يكتب قبل مرحلة التداول بعد أن كان يرتجل أو ينشد ثم يتداوله الناس ثم يدون، لقد أصبح فعل كتابة الشعر هو الإنجاز وليس القول (قول الشعرو) لم يعد المتلقي يسمع أو يحفظ إنما أصبح يقرأ، بمعنى آخر أن جزءا كبيرا من الذاكرة تحول إلى مطبوعات جاهزة.

في النص الشعري ثمة إلزام قرائي -بقصد أو من دون قصد وفي الحالتين لا يخلو الموضوع من تعمد أدائي، يتحدد ذلك بالالتزام في ضوء (1- الهياة الطباعية للخط 2- حركة الخط العمودية أو الأفقية 3- الدلالة الايقونية 4- التأويل) ولهذه الملزمات تفرعات مختلفة تثيرها جملة من المنبهات البصرية التي تدخل في مقصديات النص وهي (1- مساحات البياض والسواد 2- الفواصل 3- علامات الترقيم 4- شكل الكتابة 5- الخطوط الخارجية لهياة النص) فضلا عن مستويات التمثيل الصوري، مما يجعل الكتابة (المستوى البصري للنص) على درجة من الأهمية، ينبغي أن تكون جزءا حيويا من فرضيات النقد، مع الاعتراف بحاجة الخطاب البصري إلى التقليد لأن ((الإدراك البصري عموما يرتبط بالنماذج والقيم الثقافية، فدون تربية، ودون نقل للتجارب يكون الفرد المعزول أسير نظرة نفعية ..)) (11) وما توصيف سوسير بأنها (همية لا تستحقها) إلا لأن أغلب اللسانيين لم يعيروا الدليل البصري اهتماما، وهذا هو ما جعل النقاد المحدثين ممن يشتغلون انطلاقا من المداهلانية يهملون ذلك الدليل، سيما وأن غالبية المدارس والاتجاهات اللسانية تناولت الموضوع وفق نظرة تاريخية، ذلك أن مجمل النظريات -جماعة كوين هاكن الشكلية - بدرجة أقل، كانت تسعى لتأكيد أولوية الشفوي ((فرصدت بذلك تطور اللغة والكتابة، كحركة من المحسوس إلى المجرد)) (12).

يقول كوليردج (Colaridge): " إن أية قصيدة هي بناء عضوي يتنامى من الداخل إلى الخارج " (13) وهنا لا نرمي من الاستشهاد بهذا القول إلى تكييف معين لدلالة (الخارج) فالخارج لدى

كوليردج لا يعني بالضرورة (الكتابة) ولكننا نرمي إلى سؤال محدد هو : -لماذا لا تكون الكتابة مدلولاتها البصرية جزءا من الخارج (النص المنجز)؟ سيما وأن عملية الإنجاز أصبحت عملية مزدوجة - كما أسلفنا (القول-التدوين)- (اللغة - الكتابة) وبذا يكون النقد ملزما بالاشتغال على عناصر البنية البصرية أسوة ببقية العناصر البانية للنص، حتى وإن كانت لا تنطوي على مقصدية خاصة، فكيف إذا أخذنا بنظر الاعتبار مديات استثمار النص الشعري المعاصر، لبعض خواص الكتابة والخط ومتعلقاتهما وبطرق اشتغال تعتمد إلى حرق نظام العادة وتسعى لمشاكسة عين المتلقي أو تصدم ذائقته البصرية مند الانطباع الأول أحيانا، لينتج النص مستوى آخر مقابل معطياته (اللسانية أو يتآزر معها لإقامة حياة نصية تخاطب الحواس المختلفة ((لك أن الحواس المختلفة تستطيع أن تو لد وقعا نفسيا موحدًا)) (14) وهو ما يدعى ب (تراسل الحواس).

شغلت (الكتابة) ذهنية المتلقي بأبعاد مختلفة، كأن تكون أبعادا دينية (الخط القرآني وخصوصياته الإملائية) أو صوفية (الحروف والإشارات وغيرها) وسحرية (التعاويذ والحفر والطفرات) وثقافية (التوقيع، الأختام) فضلا عن التدوين العام والخاص في المجالات المختلفة، إلا أنها (الكتابة) قد حققت على ما يبدو - اكتفاء توصيليا، لذا جاءت عملية اجترار علم لها متأخرة بالنسبة إلى علوم اللغة واللسانيات، وكلما نجد مقاربات بصرية تخرج عن مفهوم (الكشتالت) أو بتعبير أوضح (نظرية الكشتالتي لم يظهر ما يتجاوزها في مجال الإدراك الحسي للأشكال) ناهيك عن التكافؤ الموضوعي ما بين الكتابة بوصفها موضوعا لسانيا والكتابة بوصفها واقعة بصرية، على الرغم من وقوع (الكتابة) تحت تأثير حكم قيمة يلغيه ويهمله بحيث نشأ تقليد ثابت يقوم على التمرکز حول الصوت phono Centrisne منذ ما قبل أفلاطون حتى سوسير (((15) وقد انسحب هذا التقليد على النقد الحديث، بسبب تبعية بعض مفاصله للدرس اللساني، متجاوزا بذلك ما يمكن تسميته (العلاقة التجريبية) ما بين اللغة والكتابة التي سعت النصوص المحدثنة لتكريسها بقصديات متباينة.

في ختام هذه المقاربة، تجدر الإشارة إلى أن ما قدمه المرحوم الكاتب المغربي (محمد الماكري) يعد عملا رائدا (بمعنى التوسع واستهداف الموضوع) في كتابه (الشكل والخطاب) بعد أن درج النقاد المحدثون على عد الموضوع من ثانويات الدرس فلم يقدم أبرزهم سوى ما تيسر من مقالات ومداحلات مبتسرة تضمنتها بعض الكتب.

الهولمش :

- الماكري، محمد : الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي-المركز الثقافي العربي- ط : 2 ، 1991 بيروت ص 137.

- 2- نفسه....
- 3- تليمة/د.عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت ص 3، 1983 ص 90
- 4- روجرز، فرانكلين-الشعر والرسم- تر: مي مظفر-دار المأمون للترجمة بغداد 1990 ص 30.
- 5- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر-الحيوان- تح:عبد السلام محمد هارون -المجمع العلمي العربي الإسلامي -بيروت ص 3 1969 ص 131/3 - 132.
- 6-وليك، رينيه، اوستن وارين - نظرية الأدب تر: محي الدين صبحي مر: حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1987 ص 131
- 7- ينظر مكاوي، عبد الغفار-قصيدة وصورة- (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة ت 2 الكويت 1987 ص 35 وما بعدها.
- 8- ينظر: الماكري، سابق - ص 226 والإشارة إلى (بيان الكتابة) للشاعر المغربي محمد بنيس و (حاشية على بيان الكتابة) لآحمد بلداوي ولغيرها من الجهود النظرية التي كرسست التجربة.
- 9- سوسير، فريد نان دي-علم اللغة العام - تر: د يوثيل يوسف عزيز-مر: د مالك يوسف المطليبي - دار آفاق عربية بغداد 1985 ص 42
- 10- نفسه ص 43
- 11- الماكري-سابق ص 29
- 12- نفسه... ص 80
- 13- لويس، س، دي - تر: د عناد غزوان، مجلة الثقافة الأجنبية-عدد 26- 1997 دار المأمون بغداد ص 91
- 14- الصيفي، دإسماعيل - شخصية الأدب العربي(خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة) دار القلم ص 2-1977 ص 76.
- 15 الماكري، سابق، ص 91